

„Æðsta form allra lista“ Þróun spænskrar kvikmyndagerðar frá fálm- kenndu upphafi til æ meiri fullkomunar

Kennsla í kvikmyndafræðum við Háskóla Íslands

Formleg kennsla í kvikmyndafræðum hófst í Íslensku- og menningardeild (þá bókmennta- og málvísindaskor) við Háskóla Íslands árið 2005. Það var Guðni Elísson bókmenntafræðingur sem átti frumkvæði að því að námsgreininni kvikmyndafræði var komið á fót og hann beitti sér fyrir því að fá kvikmyndir viðurkenndar sem verðugan vettvang rannsókna og kennslu. Samkvæmt heimasíðu námsgreinarinnar, sem Björn Ægir Norðfjörð kvikmyndafræðingur veitir forstöðu um þessar mundir, eru markmið kennslunnar eftirfarandi:

- að veita yfirlit yfir sögu kvikmynda á Vesturlöndum og að nokkru leyti í öðrum heimshlutum,
- að þjálfra stúdenta í að skilja og túlka kvikmyndir frá ýmsum tímum og ólíkum þjóðlöndum, m.a. með hliðsjón af öðrum listgreinum, bókmenntum og menningu,
- að kynna helstu hugtök og vinnuaðferðir í kvikmyndafræði og leiðbeina nemendum í gagnrýnni notkun á handbókum og öðrum ritum um kvikmyndir, bókmenntir og menningu almennt,

- að þjálfa stúdenta í að fjalla um kvikmyndir og annað myndefni og texta á sjálfstæðan hátt í fræðilegum ritgerðum.¹

Þegar námsleiðinni var formlega komið á laggirnar hafði um nokkurra ára skeið verið boðið upp á námskeið um kvikmyndir á tilteknum tungumálum eða frá ákveðnum löndum eða landsvæðum innan námsleiða í erlendum tungumálum. Ekki voru allir á eitt sáttir um ágæti þessara námskeiða og spurningum um fræðileg efnistöð og dýrmætar einingar var varpað fram. Í hugum margra voru kvikmyndir afþreyingar- og skemmtiefni en hlutverk þeirra sem menningarspeglar, söguleg skrásetningartæki eða „ædsta form allra lista“, eins og Fidel Castro áréttaði þegar Kvikmyndafræðistofnun Kúbu (sp. *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica* – ICAIC) var sett á laggirnar strax eftir byltingu árið 1959, hins vegar umdeilanlegt. Þegar sjónum er beint sérstaklega að námsleið í spænsku við Háskóla Íslands voru kvikmyndir lengi vel nær eingöngu notaðar sem ítarefni í námskeiðum um menningu og sögu, eða til glöggvunar ef til var kvikmynduð útgáfa af kunnu bókmenntaverki. Í fyrstu var í boði eitt námskeið um kvikmyndir á spænsku. Þar var námsáætlun í takt við markmið kvikmyndafræðinnar sem vitnað var til hér að framan. Á fyrri hluta misseris var fjallað um sögu kvikmyndaíðnaðarins á Spáni og á síðari hluta þess um þróun hans í Rómönsku Ameríku. Kvikmyndaklúbburinn *Cine Club Hispano* var rekinn samhliða en þar voru vikulega sýndar þær myndir sem til umfjöllunar voru í kennslustund síðar í vikunni. Um frumkvöðlastarf var að ræða þar sem heimildir voru af skornum skammti og kvikmyndafræði sem eiginleg fræðigrein á háskólastigi hérlendis enn á brauðfótum.

Þegar fram liðu stundir jókst úrval heimilda, það tókst að útvega fleiri myndir hingað til lands, Tungumálamiðstöð Háskóla Íslands var komið á laggirnar og námsgagnasafn varð

¹ http://www.hi.is/is/hugvisindasvid_deildir/islensku_og_menningardeild/nam/kvikmyndafrædi [sótt 6. júní 2009].

smám saman til við deildina. Ekki skemmdi fyrir að Guðmundur Erlingsson sneri til baka úr námi á sviði kvikmyndagerðar og -fræða í Madríd og tími var kominn til að bjóða upp á tvö aðskilin námskeið. Guðmundur tók að sér að kenna námskeiðið *Kvikmyndir Spánar* á haustmísserinu og Hólmfríður Garðarsdóttir dósent kenndi námskeiðið *Kvikmyndir Rómönsku Ameríku* á vormísserri. Í fyrra námskeiðinu er farið yfir sögu og þróun kvikmyndagerðar á Spáni um leið og kynnt eru helstu hugtök og vinnuáferðir við kvikmyndagerð og í kvikmyndafræði. Í síðara námskeiðinu er unnið með kvikmyndir sem menningarspegla og nemendur þjálfaddir í að skilja og túlka kvikmyndir frá ýmsum tímum og ólíkum þjóðlöndum. Efnisþættir eins og sjálfsmyndir, kyngervi og birtingarmyndir ofbeldis, auk rófestu og rótleysis í stórborgarsamfélögum álfunnar, hafa verið til umfjöllunar á undanförunum árum. Nemendur eru enn fremur þjálfaddir í að fjalla um kvikmyndir í erindum, fyrirlestrum og fræðilegum ritgerðum. Kvikmynda-klúbburinn er nú starfandi allt árið og fjölmargir aðrir en þeir nemendur sem skráðir eru í námskeiðin nýta sér sýningarnar.

Í þessari grein verður fjallað um sögu spænskrar kvikmyndagerðar. Er það gert með það í huga að veita innsýn í þá fjölmörgu efnisþætti sem hafa ber í huga við samsetningu námskeiða í kvikmyndafræði og -sögu innan námsleiða á sviði erlendra tungumála. Markmið umræðunnar er ekki hvað síst að hvetja enn fleiri til dáða og á það jafnt við um framhaldsskólastigið og innan hinnar nýju Deildar erlendra tungumála, bókmennta og málvísinda við Háskóla Íslands.

1. Fálmkennt upphaf spænskrar kvikmyndagerðar²

Áður en sjónum er beint að þróun spænskrar kvikmyndagerðar er rétt að geta þess að hún á sér um eitt hundrað ára sögu.³ Upphaf hennar má rekja til þess að allri tækni hafði fleygt gríðarlega fram frá því um miðja nítjándu öld. Nýjar tegundir samgöngutækja s.s. járnbrautir, bifreiðar og sporvagnar gerbreyttu lifnaðarháttum og lífsmáta fólks um gervalla Evrópu, gufuvélin opnaði nýja möguleika til flutninga, röntgentæknin var fundin upp, straumbreytar litu dagsins ljós, hljóðritar skrásettu samskipti manna og margt, margt fleira hafði komið til. Frakkland var í fararbroddi og á heimssýningunni í París um aldamótin 1900 var Eiffelturninn stolt verkfræðinga, sem og verkamannanna sem að smíði hans höfðu komið. Bygging hans var mikilvægur áfangi í sögu tækninýjunga og gestir heimssýningarinnar tóku heim með sér jafnt hugmyndir sem tæki. Þessar tækniframfarir voru undanfari þess sem kalla má fyrstu kvikmyndirnar og voru í raun upptökur sem til urðu þegar tilraunir voru gerðar til að ljósmynda leiksýningar. Teknar voru eins konar hreyfanlegar raðmyndir af sýningum og það voru þessar upptökur sem mörkuðu fálmkennt upphaf sem leiddi síðan af sér þróun frumstæðra upptökuvéla í Frakklandi rétt fyrir aldamótin 1900.

Á Spáni er upphaf kvikmyndagerðar rakið til uppfinningamannsins Thomasar Alva Edisons (1847–1931) sem var á þessum árum vel þekktur í Madríd fyrir tilraunastarfsemi ýmiss konar. Ekki hvað síst fyrir að gera fyrstur manna tilraun til að sýna raðir ljósmynda af 35 millimetra filmum. Á árunum fyrir aldamót höfðu þónokkur kvikmyndahús risið í Madríd og dagblaðið *El Liberal* segir frá því þann 22. maí 1898 að í sal sem kenndur var við Edison og kallaður Edison-salurinn (sp. *Salón Edison*)⁴ hafi 12 spænsk-

² Eftirfarandi samantekt er að hluta byggð á erindi sem Hólmfríður flutti við setningu Kvikmyndahátíðar árið 2002 og pistli sem Guðmundur flutti í þættinum „Kvik“ á Rás 1 þann 29. nóvember 2008. Benný Sif Ísleifsdóttur íslenskufraeðingi er þakkaður yfirlestur textans.

³ Til frekari upplýsingar um sögu kvikmyndagerðar í Rómönsku Ameríku er vísað í grein Hólmfríðar Garðarsdóttur, „Spegulun og spegilmyndir. Saga kvikmyndagerðar í Rómönsku Ameríku“, sem birtist í *Ritinu. Tímariti Hugvísindastofnunar* 1/2009, bls. 7–29.

⁴ Sjá bókarkafliann „El cinematógrafo se presenta en Madrid y Barcelona“ í Fernando Mendez Leite, *Historia del Cine Español*, Madríd: Ediciones PIALP, S.A., 1965, bls. 15–27. Sjá einnig: Josefina Martínez, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid: 1896–1920*, Madríd: Filmoteca Española, 1992.

ar stuttmyndir verið sýndar. Myndirnar báru titla eins og *Andalusískur dans* (sp. *Baile andaluz*), *Á tannlæknastofu* (sp. *En casa de un dentista*) og *Á kránni* (sp. *En una taberna*) og vöktu strax mikla athygli.⁵ Hvort sem það var vegna þessa uppruna eða ekki er athyglisvert að spænskar kvikmyndir mótuðust strax frá upphafi mjög af því viðhorfi að þær væru vettvangur umræðna um spænskt þjóðfélag, þ.e. að þær væru eins konar samfélagsspegil og vitnisburður þess tíma sem þær spretta úr. Fleiri fetuðu í fótspor Edisons auk þess sem erlendir gestir sóttu borgina heim. „Lífgeddu ljósmyndanna“, eða „hreyfimyndanna“ (sp. *fotografías animadas*), var hins vegar fyrst getið á prenti í Madríd árið 1896, sama ár og spænski fræðimaðurinn Joaquín T. Cánovas Belchí telur marka upphaf spænskrar kvikmyndagerðar. Hann rekur það ekki hvað síst til þess að sendimaður hinna frönsku Lumière-bræðra, upphafsmanna kvikmyndagerðar í Frakklandi, kom færandi hendi til Madrídar og sýndi nokkrar myndir þeirra bræðra.⁶ Spánverjar hrifust, líkt og aðrir, af þessu nýja fyrirbrigði, kvikmyndinni, og hófu í auknum mæli að gera sínar eigin myndir. Í upphafi voru þetta einfaldar og frumstæðar myndir sem fólu í sér upptökur af venjulegu fólki við hversdagslegar kringumstæður. Það leið þó ekki á löngu þar til hafist var handa við gerð ögn flóknari myndskreiða sem byggðust á frásögnum af fyrirbærum þar sem tiltekna aðstæður eða viðburðir komu við sögu.

Um aldamótin 1900 voru kvikmyndir vinsælasta dægradvölin í höfuðborg Spánar og gengu mjög á vinsældir leikhúsanna. Á þessum tíma var farið að tala um kvikmyndagerð sem atvinnugrein og einstakt og sjálfstætt listform á síðum blaðanna og í Madríd voru á

⁵ Fernando Mendez Leite, *Historia del Cine Español*, bls. 23–25.

⁶ Belchí hefur á undanförunum árum rannsakað ítarlega upphaf spænskrar kvikmyndagerðar. Sjá m.a. umfjöllun hans „Las primeras sesiones del „Cinematógrafo Lumière“ en Madrid“ á heimasíðu Menningarmálastofnunar Spánar þar sem eftirfarandi kemur fram: „Sagnfræðingum sem rannsaka þetta tiltekna tímabil í sögu spænskrar kvikmyndagerðar ber saman um að fyrsta sýning Lumière-bræðra í Madríd hafi verið 15. maí 1896.“ Belchí segir frá því að sýningin hafi farið fram í kjallara *Hotel Rusia* við San Jerónimo-götu og að hún hafi kallast á við sýningar Roberts Williams Pauls og Hugos Herzogs um svipað leyti. Hann bætir við: „Stadfest hefur verið að Alexandro Promio hafi verið í Madríd á sama tíma og undirbúið sýningu á eigin hreyfimyndum. Loks er rétt að benda á að spænskir sagnfræðingar stadfesta enn fremur að á sama tíma hafi fyrstu upptökurnar sem gerðar voru af fylgismönnum Lumière-bræðra, á meðan á dvöl þeirra í Madríd stóð, einnig verið sýndar.“ <http://www.cervantesvirtual.com> [sótt 6. júní 2009].

Þessum árum rekin 17 kvikmyndahús – El Apolo þeirra frægast.⁷ Íbúar Madrídar voru á þessum tíma rétt um hálf milljón og þar var ákaflega stéttskipt samfélag. Kvikmyndahúsin byggðust upp í samræmi við það. Fína fólkið fór í rósagarða þar sem boðið var upp á kvikmyndasýningar í falletum skráðhúsum, hinum svokölluðu *salones de cine*, í miðjum garði, á sama tíma og reistir voru eins konar bíóskálar (sp. *pabellones cinematográficos*), í úthverfunum þar sem almúginn safnaðist saman. Oft stóðu þessir skálar við endastöðvar almenningsfarartækja borgarinnar í útjaðri nýbyggðra úthverfa. Aðgangseyrir var lágur og val áhorfenda stóð um trébekki eða stæði. Athyglisvert er að árið 1915 eru sýningarsalir á Spáni orðnir 900 að tölu og um 1920 er talið að ákveðin straumhvörf hafi orðið í kvikmyndagerð landsins þegar framleiðsla er orðin það umfangsmikil að hún skiptist í tvær grundvallargreinar, þ.e. skemmtiefni annars vegar og kvikmyndir sem vettvang hugmyndafræðilegrar framsætningar, miðil samfélagsádeilu eða byltingarmyndir hins vegar.⁸

Spænsk kvikmyndagerð sleit því ekki barnsskónum fyrr en upp úr fyrri heimsstyrjöld þó svo kvikmyndin nyti mikilla vinsælda bæði sem dægradvöl og upplýsingamiðill. Kvikmyndir flæddu inn bæði frá öðrum löndum Evrópu og Bandaríkjunum. Frá löndum Rómönsku Ameríku bárust einnig athyglisverðar myndir á fyrstu áratugum tuttugustu aldar þó svo hinar svokölluðu *ranchero*-myndir eða *chanchadas*-söngvamyndir frá Mexíkó og Brasilú hafi vakið sérstaka athygli. Til gamans má geta þess að árið 1931 voru sýndar tæplega 500 kvikmyndir í Madríd en einungis þrjár þeirra voru spænskar.⁹ Þegar saga og þróun spænskrar kvikmyndagerðar er rannsökuð verður ekki hjá því litið að aðdragandi borgarastyrjald-

⁷ Sjá ítarlega umfjöllun Josefinu Martínez í bókarköflunum „Los pabellones cinematográficos“, bls. 95–123, og „Las salas cinematográficas“, bls. 123–140, í bók hennar *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid: 1896–1920*. Sjá einnig umfjöllun Jóns Arasonar í greininni „Kvikmyndir á Spáni í eina öld“, *Heimur kvikmyndanna*, ritstj. Guðni Elísson, Reykjavík: Forlagið, 1999, bls. 142–151. Þar segir: „Hinir „glæstu tímar“, eins og árin fyrir borgarastríðið eru kölluð, voru uppgangstímabil í kvikmyndagerð á Spáni. [...] Myndirnar sem gerðar voru á árunum 1915–1929 voru gjarnan þjóðlegar og byggðar á sígildum bókmenntaverkum.“ (bls. 143 og 144).

⁸ „Fram undir 1920 er ekki hægt að tala um kvikmyndagerð í Madríd sem framleiðsluiðnað. Litíð var á kvikmyndir sem tilkomumikla afurð sem framleidd var til að fullnægja eftirspurn íbúanna ...“ Josefina Martínez, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid: 1896–1920*, bls. 141.

⁹ Jón Arason, „Kvikmyndir á Spáni í eina öld“, bls. 143.

arinnar, sem geisaði í landinu á árunum 1936–1939, mótaði sögu landsins með ótvíræðum hætti – ekki hvað síst sögu kvikmynda-gerðar og -framléiðslu.¹⁰ Umbrotatímar á Spáni við upphaf þriðja áratugarins höfðu afgerandi áhrif á allt menningarlíf landsins og í þeirri ólgu miðri birtist kvikmyndagerðarmaðurinn Luis Buñuel (1900–1983) sem, ásamt félögum sínum Salvador Dalí og Federico García Lorca, hafði mótandi áhrif á listir og menningu síns tíma.¹¹

Til athugunar í kennslu

Þegar hér er komið sögu í kennslu á námskeiði um kvikmynda-sögu tiltekens lands eða málsvæðis mætti beina athygli nemenda í ólíkar áttir, fjalla t.d. sérstaklega um tæknilega hlið kvikmyndagerðar, þróun hennar og framgang. Einnig væri verðugt viðfangsefni að skoða betur sögulega framvindu, innan og utan Spánar, eða beina athyglinni að tilteknum áhrifavöldum hennar. Enn fremur mætti leggja rannsóknarverkefni fyrir nemendur sem beindu sjónum þeirra að áhrifum fyrri heimsstyrjaldar á kvikmyndagerð á Spáni og/eða í Evrópu allri, áhrifum ítalskrar, franskrar og/eða rússneskrar kvikmyndagerðar á þá spænsku, eða uppgangi Hollywood og áhrifum hugmynda sem þaðan streymdu á kvikmyndagerð í Evrópu. Til viðbótar mætti rannsaka framlag tiltekinna kvikmyndaleikstjóra og rýna fræði- eða tæknilega í nokkrar þeirra mynda sem tilteknar eru hér á eftir.

¹⁰ Fernando Mendez Leite fjallar um þetta tímabil sem „annað tímabilið“ í spænski kvikmynda-gerð. Hann gerir í bók sinni *Historia del cine español* frá 1965 þó mest úr „þriðja tímabilinu“ sem hann telur hefjast árið 1939. Í bókarkaflanum „El cine español vuelve a nacer“ (bls. 387–513) gerir hann því ítarleg skil. Sjá enn fremur umfjöllun Joaquíns T. Cánovas Belchís og Julíos Pérez Perucha í *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cinema español*, Murcia: Universidad de Murcia, 1991.

¹¹ Ítarlega umfjöllun um ævi og höfundarverk Lorca er að finna í eftirfarandi bókarköflum: Margrét Jónsdóttir, „Formáli“, Federico García Lorca, *Yerma. Harmljóð í þremur þáttum og sex atriðum*, þýð. Karl J. Guðmundsson og Margrét Jónsdóttir, ritstj. Álfrún Gunnlaugsdóttir, Reykjavík: Stofnun Vigdísar Finnbogadóttur í erlendum tungumálum, 2004, bls. 9–51; Hólmfríður Garðarsdóttir, „Inngangur“, Federico García Lorca, *Gustur úr djúpi nætur. Ljóðasaga Lorca á Íslandi*, ritstj. Hólmfríður Garðarsdóttir, Reykjavík: Stofnun Vigdísar Finnbogadóttur í erlendum tungumálum, 2007, bls. 15–48.

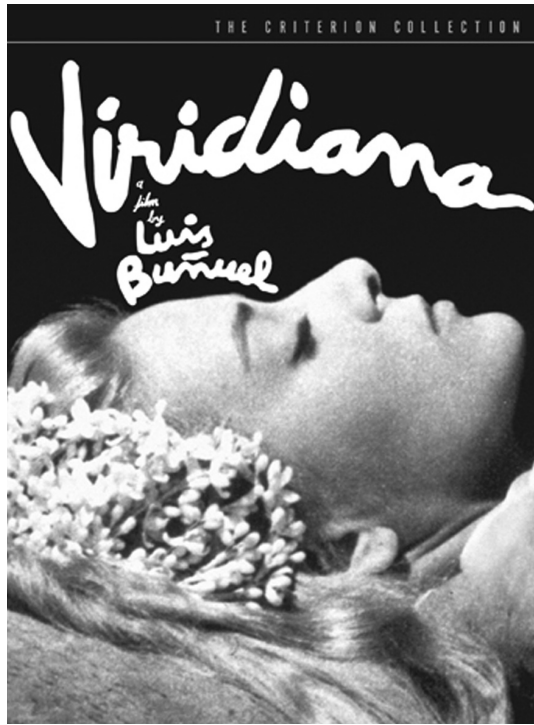
Í grein sinni „Kvikmyndir á Spáni í eina öld“ gerir Jón Arason þrjá spænska kvikmyndaleikstjóra tuttugustu aldar að sérstöku umtals-efni.¹² Fyrstan skal frægan telja fyrrnefndan Luis Buñuel en saga hans er um margt sérstök og ekki hvað síst fyrir þær sakir að hann starfaði minnst í heimalandinu. Hann hóf feril sinn í Frakklandi en þangað fluttist hann í fylgd Dalís og gekk til liðs við súrrealista. Saman gerðu þeir fyrstu spænsku kvikmyndina sem með sanni má segja að hafi hlotið heimsfrægð. Myndin, *Andalústubundurinn*, (sp. *Un chien andalou*, 1929), er súrrealísk stuttmynd sem þeir sögðust byggja á draumum.¹³ Í kjölfarið átti Buñuel þess kost að fara í stutta heimsókn til Hollywood og við heimkomuna til Spánar vildi hann innleiða ný vinnubrögð í spænska kvikmyndagerð. Hann hafði metnað til að hefja hana til vegs og virðingar og taldi að með því að hafa á að skipa föstum hópi tæknimanna og leikara og koma á átta stunda vinnudegi sköpuðust aðstæður til að vinna að enn frekari framgangi spænskrar kvikmyndagerðar. Á þessum árum var spænska lýðveldið nýstofnað, hljóðmyndir höfðu hafið innreið sína og spænskar myndir aldrei verið vinsælli.¹⁴ Í spænskri kvikmyndasögu er venjulega talað um „la época dorada“ eða gullna tímabilið þegar vísað er til þessara ára og ómögulegt er að gera sér í hugarlund hver þróunin hefði orðið ef borgarastyrjöldin hefði ekki brotist út árið 1936. Rétt er að halda til haga að Buñuel gerði tvær myndir á Spáni á þessum árum. Fyrsta skal nefna myndina *Gullöldin* (fr. *L'âge d'or*, 1930) – sem hann reyndar lauk við í Frakklandi – og síðan myndina *Land án brauðs* (sp. *Las hurdes* eða *Tierra sin pan*, 1932) en eins og segir í umfjöllun Jóns Arasonar gerist hún „í fátæku og vanþróðu héraði á Spáni og segir frá erfiðleikum íbúa þess“ (bls. 143). Og þrátt fyrir að báðar myndirnar hafi verið bannaðar á Spáni meðan á borgarastyrjöldinni stóð dvaldi Buñuel í landinu og safnaði efni um aðbúnað og aðstæður almennings þar til hann hrökklaðist úr landi. Hann bjó í New York á árunum 1938–1942 og vann við Nýlistasafn borgarinnar (e. *Museum of Modern Art*)

¹² Jón Arason, „Kvikmyndir á Spáni í eina öld“.

¹³ Sjá t.d.: *Cuadernos Cervantes*, Madrid: Ediciones Luis Revenga, http://www.cuadernoscervantes.com/art_31_dalilorca.html [sótt 28. maí 2009].

¹⁴ Sjá umfjöllun Fernandos Alonsos Barahona í *Biografía del cine español*, Barcelona: C.I.L.E.H, 1992, bls. 7–45.

en var þar sagt upp störfum vegna vensla við hreyfingar vinstri-manna í borginni. Frá New York fluttist Buñuel til Hollywood til að reyna fyrir sér í vöggu kvikmyndaiðnaðarins en frami hans þar varð hvorki skjótur né glæstur enda sagði hann sjálfur að glansmyndirnar sem þar var verið að framleiða féllu honum ekki í geð. Buñuel flutti sig þá yfir landamærin og bjó um árabíl í Mexíkó og gerðist



m.a. mexíkóskur ríkisborgari. Þar tók hann virkan þátt í kvikmyndagerð, fyrst í stað með þátttöku í verkum annarra en smám saman sneri hann sér að gerð eigin mynda. Á meðal þekktustu mynda hans frá þessum tíma eru t.d. *Ófétið* (sp. *El Gran Calavera*, 1949) og *Þeir gleymdu* (sp. *Los olvidados*, 1950) ásamt *Engli útrýmingarinnar* (sp. *El angel exterminador*, 1962) og *Símoni úr eyðimörkinni* (sp. *Simón del desierto*, 1964). Þess ber einnig að geta að vera Buñuels í Mexíkó hafði örvandi áhrif á kvikmyndaframleiðslu landsins og reynslan sem hann flutti með sér nýttist þeim fjölmörgu Mexíkóum sem áhuga höfðu á listgreininni. Það er þó fyrst upp úr 1950 sem Buñuel vakti athygli fyrir myndir sínar á alþjóðavettvangi og ekki fyrir en árið 1961 sem hann snýr aftur til Spánar og þá til að taka upp myndina *Viridiana* (sp. *Viridiana*, 1961).¹⁵ Jón Arason lýsir þessu tímabili á ferli hans svo:

¹⁵ Myndina, ásamt fjölda annarra spænskra mynda, er að finna í Tungumálamiðstöð Háskóla Íslands, á jarðhæð Nýja Garðs.

Árið 1955 byrjar Buñuel að leikstýra dýrari myndum sem fá dreifingu um alla Evrópu. Til Spánar var honum svo boðið árið 1961 að taka upp myndina *Viridiana* sem reyndist vera bein árás á spænskt stjórnarfar og var bönnuð. Þetta tryggði hins vegar frægð hennar og hún hlaut gullpálmann á Cannes hátíðinni og færði Buñuel löngu tímabæra alþjóðahylli. Á komandi árum starfaði Buñuel að mestu í Frakklandi (bls. 148).

Til athugunar í kennslu

Hér mætti fjalla um stjórn málaþróun á Spáni, þ.e. aðdraganda, orsakir og afleiðingar borgarastyrjaldarinnar. Útlegð menntamanna, málfrelsi og ritskoðun væri enn fremur viðeigandi umfjöllunar- eða rannsóknarefni. Verðugt væri jafnframt að velta fyrir sér hlutverki kvikmynda sem skrásetningartækja og samfélagsspæla. Raunsæismyndirnar *Ræsi* (sp. *Surcos*, 1951) og *Aðalgatan* (sp. *Calle Mayor*, 1956) eru áhugaverðar í þessu tilliti. Þær beina kastljósi að spænsku samfélagi og því hvernig ritskoðun stjórnvalda hefur áhrif á efnistöð – en í báðum myndum er beittur boðskapur slævður með viðbættu efni frá yfirvöldum. Myndin *Velkominn Hr. Marshall* (sp. *Bienvenido Mr. Marshall*, 1953) sýnir hvernig gráglettinn húmor er notaður til að bregða birtu á ýmsa eiginleika hinnar spænsku smásálar. Mynd Antonios Bardems *Dauði reiðhjólamanns* (sp. *La muerte de un ciclista*, 1955) er enn fremur áhugaverð skoðun á spænsku borgarastéttinni á þessum tíma. Til samanburðar væri áhugavert að rannsaka mynd eins og *Stórfjölskylduna* (sp. *La gran familia*, 1962) sem gerð var í þökk og með stuðningi stjórnvalda því að myndin bregður upp jákvæðri mynd af spænsku samfélagi og þá sérstaklega af spænsku borgarastéttinni. Rétt er þó að árétta að fara mætti allt aðra leið. Hún felur í sér að skoða strauma og stefnur í menningu og listum og máta kvikmyndir tímabilsins t.d. við raunsæisstefnuna, módernismann, súrrealismann eða aðrar ráðandi stefnur í listum. Hvað súrrealismann varðar er bent á myndir eins og *Andalúsíubundinn* og *Gullöldina* sem Buñuel og Salvador Dalí gerðu, ásamt mynd Buñuels *Land án brauðs*.

2. Kvikmyndagerð á framabraut

Á sama tíma og Buñuel dvaldist vestan Atlantshafs gerðist einkum tvennt á Spáni. Framleiddar voru opinberlega samþykktar kvikmyndir þar sem fyrirmyndarfaðirinn, höfuð fjölskyldunnar og hornsteinn samfélagsins, birtist með aðdáunarverða eiginkonu sem sinnir börnum og búi af fórnfýsi, óeigingirni og auðmýkt sér við hlið. Saman eru þau fulltrúar ímyndarinnar sem yfirvöld vildu að Spánverjar jafnt og aðrir hefðu af þegnum ríkisins. Þau yrkja landið og trú á bjarta framtíð fósturjarðarinnar. Myndir af þessum toga nutu hylli og fengu náð fyrir vökulum augum yfirvalda. Á sama tíma blómstraði neðanjarðarframleiðsla þar sem gagnrýni og óánægja róttæklinga fékk útrás. Til er fjöldinn allur af listrænum stuttmyndum frá þessum árum þar sem ömurleikinn sem þreifst að tjaldabaki var útmálaður án þess að nokkur tilraun væri gerð til að fegra söguna sem sögð var.¹⁶

Mitt á milli var svo hópur kvikmyndagerðarmanna sem sigldi af stakri færni milli skers og báru og tókst að gera kvikmyndir sem sluppu undan skærum ritskoðunar. Margir þessara kvikmyndagerðarmanna störfuðu erlendis, s.s. víða í Evrópu og Rómönsku Ameríku, og tengdust þar m.a. hreyfingunni „þriðja kvikmyndin“ (sp. *tercer cinema*) en með því er átt við kvikmyndir sem samkvæmt skilgreiningu argentínsku kvikmyndagerðarmanna Solanas og Getinos snerust um það að koma á framfæri gagnrýni á heimsvaldastefnu og arðrán.¹⁷ Þeir flokkuðu kvikmyndir í þrjá flokka: Í fyrsta flokkinn fóru klassískar Hollywoodmyndir og svokallaðar höfundarmyndir í þann næsta. Í þann þriðja skipuðust myndir „þriðju kvikmyndarinnar“ og reyndust auðþekkjanlegar því þær flokkuðust einnig sem pólitískar andspyrnumyndir. Áherslur fylgjenda hreyfingarinnar mótuðust af hugmyndum um samfélagslega ábyrgð kvikmyndarinnar og hlutverk hennar við að afhjúpa skuggahliðar þjóðfélagsins og skjóta þar engu undan. Rétt er að hafa í huga að á þessum árum, þ.e. í

¹⁶ Sjá m.a. umfjöllun Fernandos Alonsos Barahona, bls. 65–93.

¹⁷ Sbr. Octavio Getino og Fernando Solanas, „Í átt að þriðju kvikmyndinni“, þýð. Hólmfríður Garðarsdóttir, *Áfangar í kvikmyndafræðum*, ritstj. Guðni Elísson, Reykjavík: Forlagið, 2003, bls. 281–305.

kjölfar kúbversku byltingarinnar, snerist orðræða menntamanna og almenn pólitísk umfjöllun um kúgaða alþýðu og auðvaldsseggi, um eignarhald framleiðslutækjanna og landrétt frumbyggja – svo fátt eitt sé nefnt. Kvikmyndagerð víða um heim, og ekki hvað síst í hinum spænskumælandi heimi, mótaðist í kjölfarið mjög af þessum áherslum.

Þeir kvikmyndagerðarmenn sem völdu að dvelja á Spáni á valdatíma einræðisherrans Franciscos Francos, frá 1939 til 1975, fundu leiðir til að halda áfram að sinna kvikmyndagerð þó að halda megi því fram með nokkrum sanni að spænsk kvikmyndagerð hafi ekki náð sér á strik aftur fyrr en upp úr 1950. Þá hafði áhrifamiklum kvikmyndaskóla verið komið á laggirnar á vegum spænska ríkisins og ungir kvikmyndagerðarmenn útskrifuðust þaðan með nýjar hugmyndir, innblásnir af erlendum straumum eins og ítalska nýraunsæinu.¹⁸ Leikstjórar eins og Juan Antonio Bardem og Luis García Berlanga gerðu raunsæjar myndir þar sem litið var á samfélagið með gagnrýnu auga. Sem dæmi má nefna myndina *Velkominn Hr. Marshall*. Myndina, sem flokka mætti sem gaman- og ádeilumynd, unnu þeir í sameiningu og fjallar hún um þá upplausn sem skapast í litlu afskekktu þorpi þegar frétt berst af því að sendinefnd á vegum Marshall-aðstoðarinnar sé á leið til þorpsins.¹⁹ Leikstjórarinnir gagnrýna tvöfeldni spænskra stjórnvalda sem hampa því sem þau telja með sönnu „spænsk“ en skortir um leið reisin til að standa gegn bandarískri eftirstríðsaðstoð. Önnur mynd sem vert er að geta er myndin *Aðalgatan* en í henni fjallar Bardem um stöðu kvenna í dæmigerðu spænsku þorpi þar sem hefðir og kirkja þvinga konur til að velja hlutverk hinnar undirgefnu eiginkonu eða pipra ella. Þær sem brjótast undan vilja feðraveldisins og hafna hlutverkinu eiga fáa aðra kosti en að gerast vændiskonur (í það minnsta er litið á þær sem slíkar). Líta má á persónur myndarinnar sem táknmyndir fyrir ýmsar stofnanir spænsks samfélags, s.s. kirkjuna, stjórnvöld o.fl. Rétt er í þessu sambandi að ítreka hversu strangt eftirlitið var og hversu

¹⁸ Til frekari upplýsingar sjá t.d. umfjöllun ólíkra fræðimanna um málið í *The Spanish Civil War and the Visual Arts*, ritstj. Kathleen M. Vermon, Ithaca: Cornell University Press, 1990.

¹⁹ Wendy Rolph, „Bienvenido Mr. Marshall!“, *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, ritstj. Peter William Evans, Oxford: Oxford University Press, 1999, bls. 8–19.

Þröngur stakkur spænskum kvikmyndagerðarmönnum var sniðinn. Þeir gátu ekki gengið of langt og þurftu gjarnan að setta sig við einhverjar breytingar á myndum sínum af hendi yfirvalda. Juan Antonio Bardem neyddist t.a.m. til að bæta við formála að mynd sinni *Adalgötunni* þar sem sögumaður gerir efnistösk myndarinnar að umtalsefni og bendir áhorfendum á að þessi saga „gæti



gerst í hvaða þorpi sem er, í hvaða landi sem er“.²⁰ Bardem, eins og svo margir aðrir mennta- og listamenn, hafði um tíma mátt þola fangelsisvist fyrir skoðanir sínar og andóf. Mikilvægt er þó að ítreka að þeir leikstjórar sem ekki misstu móðinn á þessum afdrifaríku tímum lögðu grunn að kvikmyndagerð komandi kynslóða.

Segja má að á fyrstu árum Franco-stjórnarinnar hafi kvikmyndagerð yngri leikstjóra aðallega skipst í þrennt, þ.e. í skemmtimyndir (sp. *cine de diversión*), hugmyndafræðilegar myndir (sp. *cine de expresión ideológica*) og listrænar myndir (sp. *cine artístico*).²¹ Engu að síður má færa rök fyrir því að þeir spænsku kvikmyndagerðarmenn sem hampað var hafi skipst í tvær megin-

²⁰ Stephen Roberts, „In Search of a New Spanish Realism. Bardem’s *Calle Mayor* (1956)“, *Spanish Cinema*, bls. 19–38. Til gamans má sjá brot úr myndinni á: <http://www.youtube.com/watch?v=z32KRMPmifA> [sótt 9. júní 2009].

²¹ Sjá: Núria Triana-Toribio, *Spanish National Cinema*, London: Routledge, 2003, bls. 38–70 (um er að ræða kaflann „A constant concern for the popular classes, 1939–62“).

fylkingar: Þá sem voru fylgjandi stjórnvöldum og þá sem voru andsnúnir þeim. Kvikmyndaleikstjórinn Pilar Miró gegndi þar mikilvægu hlutverki. Hún starfaði um árabil hjá spænska ríkissjónvarpinu og tókst að þræða einstigið milli þess sem bannað var og leyft í þáttagerð og þjónustu ýmiss konar við kvikmyndagerðarfólk innan lands sem utan. Á áttunda og níunda áratugnum gerði hún fjöldann allan af kvikmyndum sem lögðu grunn að því blómaskeiði sem nú stendur í spænskri kvikmyndagerð. Það var meðal annars fyrir tilstuðlan hennar og Carlosar Saura að Buñuel sneri aftur til fósturjarðarinnar. Þótt Buñuel hafi fljótlega komist að því af eigin raun að á Spáni ríkti hvorki mál- né tjáningarfrelsi þá réð endurkoma hans úrslitum um það að hann sættist við uppruna sinn og gerði meira úr því en áður að hann væri Spánverji og að myndir hans væru hluti spænskrar kvikmyndasögu. Hann flutti síðar eins og kunnugt er aftur til Parísar og þaðan streymdu frægustu myndir hans á sjöunda áratugnum, best þekktar án efa *Daglilja* (fr. *Belle de Jour*, 1967), *Dulinn sjarmi millistéttarinnar* (fr. *Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972) og *Þráin eftir hinu óræða* (fr. *Cet obscur objet du désir*, 1977).

Rétt er að halda því til haga að franska nýbylgjan og svokölluð *auteur*-áhersla hafði einnig talsverð áhrif á þróun kvikmyndagerðar á Spáni á sjötta og sjöunda áratug tuttugustu aldar. En með hugtakinu *auteur*, eða því sem Peter Williams Evans kallar *auteurist* í inngangi bókarinnar *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, er vísað til höfundarhugtaksins í heimi bókmenntanna (e. *author*). Með skilgreiningunni er sköpunarverki, hæfileikum og einkennum tiltekens kvikmyndaleikstjóra gert hátt undir höfði og leitað eftir sérstæði verka hans og framleiðslu. Þegar hér var komið sögu hafði aðeins slaknað á ritskoðunarkrumlu stjórnvalda á Spáni og leikstjórar eins og Carlos Saura og Victor Erice fengu aukið frelsi til að fullgera listrænar myndir sínar. Spænsk kvikmyndagerð var óðum að skiptast í tvær kvíslir. Annars vegar í það sem kallað var „el viejo cine español“, eða gamla spænska kvikmyndin, þ.e. alþýðlegar og ódýrar afþreyingarmyndir sem nutu mikilla vinsælda og yfirvöld litu jákvæðum augum, og hins vegar í „el nuevo cine español“, nýju spænsku kvikmyndina, eða hinar svokölluðu leikstjóramyndir með skýrum höfundareinken-

um eins og myndir Carlosar Saura.²² Þetta voru listrænar myndir þar sem snörp ádeila var vandlega samofin öllum efnistöfum. Þessar myndir nutu fyrst í stað lítilla vinsælda heima fyrir en vöktu þeim mun meiri athygli á kvikmyndahátíðum erlendis. Á síðustu árum valdaferils síns, þegar verulega hafði fjarað undan áhrifavaldi hans sem einræðisherra og efnahag landsins, notaði Franco þær óspart til að ljá stjórn sinni jákvæða ímynd út á við því að mikið lá við að sýna að víðsýni ríkti á Spáni.

Allt frá fyrstu myndum Saura, *Götustrákunum* (sp. *Los golfos*, 1959) og *Veidiferðinni* (sp. *La caza*, 1965), tekst honum sem fulltrúa þeirra sem störfuðu á Spáni á tímum óvæginna ritskoðunar að koma beinskeyttri og kaldhæðinni gagnrýni sinni á framfæri með því að úthluta börnum, sígaunum og konum – ekki síst sígaunakonum Suður-Spánar – alveg sérstöku hlutverki sem málsvara þeirra sem verst voru settir í samfélaginu. Hann hélt sig ekki við hefðbundna orðræðu eða umfjöllunarmáta vinstrianna og honum tókst á þann hátt að forðast úrklippur kvikmyndaeftirlitsins og leika sér með huglæg menningarbundin sjónarhorn til að bera á borð myndrænar skírskotanir sem segja meira en þúsund orð. Hann sópaði til sín fjöldanum öllum af verðlaunum á áttunda áratugnum og að öllum öðrum ólöstuðum má halda því fram að honum hafi tekist að „brúa bil beggja heima“, þ.e. að halda gagnrýninni kvikmyndagerð lifandi á Spáni þrátt fyrir ógnarstjórn og ritskoðun. Í bók sinni *The Films of Carlos Saura* gerir Marvin D'Lugo þessi álita-mál að umtalsefni. Hann segir að sjá megi ákveðin átök þróast í höfundarverki Saura sem skapist af tvenns konar leikstjórnaráherslum. Annars vegar leggi hann áherslu á dramatíkina innan sjálfs verksins og hins vegar noti hann svokallaða ævisögulega aðferð eða áherslur. D'Lugo leggur einnig áherslu á að Saura beri höfuð og herðar yfir aðra þá sem brugðust við nýrri gullöld kvikmyndagerðar á Spáni með jákvæðni og að hann hafi sýnt ungu kvikmynda-gerðarfólki í upphafi áttunda áratugarins skilning og þolinmæði. Hann hafi stutt viðleitni þess til endurskoðunar og endurmats á

²² Til frekari upplýsingar sjá m.a. ítarlega umfjöllun Marvins D'Lugos í greininni „The Politics of Memory. Saura and the Civil War on Screen“, í *The Spanish Civil War and the Visual Arts*, bls. 46–62, og í bók hans *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

samfélaginu út frá sjónarhóli nýfengis frelsis og virt umboð þess til að bylta og endurríta söguna.²³

Til athugunar í kennslu

Hér er mikilvægt að staldra við og beina sjónum nemenda að einstökum kvikmyndaleikstjórum og verkum þeirra. Vel færi á því að nemendur héldu framsögur eða ynnu heimildaritgerðir um leikstjóra eins og t.d. Fernando Trueba, Pilar Miró, José Luis García Sánchez og Manuel Gutiérrez Aragón, höfundarverk þeirra og áherslur. Beina mætti sérstakri athygli að hápólitískum gamanmyndum tiltekinna leikstjóra eða því sem kvikmynda-saga Spánar er best þekkt fyrir, svokölluðum *auteur*-myndum (sp. *cine de autor*) eða höfundamyndum. Frægasta mynd Fernandos Trueba, *Glæstir tímar* (fr. *Belle époque*, 1992), og umdeild mynd Pilar Miró, *Cuenca-glæpurinn* (sp. *El crimen de Cuenca*, 1979), eru verðug sýnishorn af höfundarverki þeirra. Enn fremur væri athyglisvert að skoða fyrstu myndir Pedros Almodóvars, eins og *Pepe, Luci, Bom og aðrar stelpur úr fjöldanum* (sp. *Pepe, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980) og *Hvað hef ég gert til að verðskulda þetta?* (sp. *Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984) og rannsaka hvernig þær stinga í stúf við það sem kalla mætti „viðurkennda“ kvikmyndagerð á fyrsta áratug endurreists lýðræðis á Spáni. Að síðustu væri ekki úr vegi að bera myndir Carlosar Saura sem gerðar voru á valdatíma einræðisherrans Francos, eins og *Hrægammar* (sp. *Cría Cuervos*, 1975) og *Hundrað ára afmæli mömmu* (sp. *Mamá cumple 100 años*, 1979), saman við myndir sem gerðar eru síðar, eins og *Carmen* (sp. *Carmen*, 1983) og *Æ, Carmela* (sp. *Ay, Carmela*, 1990).

3. Hömlum og höftum rutt úr vegi

Umtalsverðar breytingar verða á spænsku þjóðlífi á áttunda áratugnum og mótast fyrst og fremst af því að einræðisherra landsins,

²³ Marvin D'Lugo, *The Films of Carlos Saura*, bls. 9.

Francisco Franco, lést árið 1975, eftir nær 40 ár á valdastóli, og við tók tímabil sem lauk með valdatöku sósíalista árið 1982.²⁴ Við þessi umskipti voru leikstjórar eins og Saura, sem áður flokkaðist sem andstæðingur stjórnarinnar, orðnir hliðhollir þeim sem um valdataumana héldu. Rétt er að áréttta að stjórn sósíalista hafði sínar eigin hugmyndir um þróun spænskrar kvikmyndagerðar og gerði umtalsverðar umbætur á stuðnings- og styrkjakerfi kvikmyndaiðnaðarins. Stjórnin studdist við fyrirmyndir frá Frakklandi og þegar Spænska kvikmyndaakademían var sett á laggirnar var henni m.a. ætlað að leggja áherslu á gerð vandaðra sögulegra mynda þar sem gert yrði upp við fortíðina og valdatíð Francos. Jón Arason lýsir þessum tíma á eftirfarandi hátt: „Timburmenn Franco tímabilsins fjara út á milli þess að Franco deyr og sósíalistar taka við stjórnartaumunum og segja má að þjóðin hafi verið í ofneyslu alsælunnar árin þarna á milli og ekki kunnað fótum sínum forráð“ (bls. 145). Með þessum orðum vísar hann til þess að nýfengið tjáningarfrelsi leiddi til mikilla umbrotatíma í menningar- og listalífi á Spáni og bendir á að nú hafi spænskar kvikmyndir „[hlotið] alþjóðlega athygli í fyrsta sinn í langan tíma“ (bls. 146).

Um kvikmyndir þessa tímabils segir John Hopewell, í bók sinni *Out of the Past. Spanish Cinema after Franco* (1986), að þær séu auðþekkjanlegar af sérstæðum efnistöfum. Þær fjalli ítrekað um barnæskuna og ímyndunaraflið, um fjölskylduna og einmanakenndina og um heimilið sem vettvang ataka. Það sem hann kallar „New Spanish Comedy“ og haldið var á lofti af leikstjórum eins og Fernando Colomo, Fernando Trueba og Francesc Bellmunt segir hann andsvar við óánægjunni (sp. *el desencanto*) og jafnvel reiðinni sem kraumaði hvarvetna undir niðri í spænsku samfélagi.²⁵ Fyrir liggur að á árunum eftir 1975 og fram undir 1990 mótaðist kvikmyndagerð landsins af nýfengnu frelsi, óheftu tjáningarfrelsi og tilraunastarfsemi á öllum sviðum. Fram á sjónarsviðið kom ný kynslóð kvikmyndagerðarmanna sem lítinn áhuga hafði á því að velta sér upp úr fortíðinni.

²⁴ Um kvikmyndaframleiðslu þessa tímabils sjá t.d. *4 años de cine Español (1983–86)*, ritstj. Francisco Llinas, Madrid: IMAGFIC, 1987.

²⁵ John Hopewell, *Out of the Past. Spanish Cinema after Franco*, London: bfi books, 1986, bls. 223.

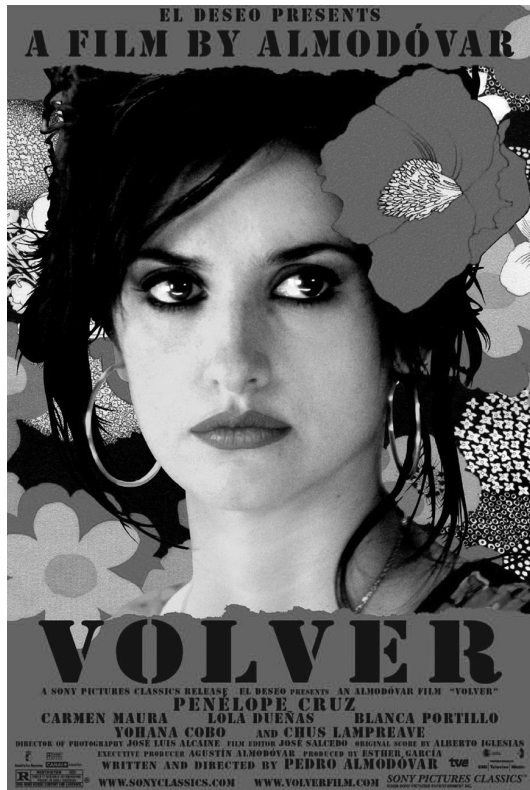
²⁶ <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/eng/homeeng.htm> [sótt 6. ágúst 2009].

Fremstur í flokki fór Pedro Almodóvar (f. 1951).²⁶ Hann var sjálf-lærður í listinni og hóf að gera hedónískar myndir sem fjölluðu um hugðarefni ungs fólks í Madríd samtímans þar sem eiturfjaneysla, rokktonlist og alls kyns jaðarhópar léku stór hlutverk. Stjórnvöld litu myndir hans hornauga til að byrja með, sérstaklega þar sem þær vöktu meiri athygli erlendis en þær myndir sem stjórninni voru þóknanlegri.²⁷ Andstaða nýju sósíalístastjórnarinnar við myndir Almodóvars var að mestu leyti listræn, þ.e. styrkjakerfið var þannig úr garði gert að það gerði listrænum og vönduðum myndum hærra undir höfði og var helst gagnrýnt fyrir að gera lítið úr alþýðlegri myndum. Þessar listrænu og vönduðu myndir drógu einnig dóm af „el nuevo cine español“ frá sjöunda og áttunda áratugnum enda voru leikstjórar sem hófu feril sinn á þeim tíma, eins og Pilar Miro, áberandi í stefnumörkun nýju stjórnarinnar. Nýju myndirnar voru gjarnan með sögulegu ívafi, snerust um upp-gjör við fortíðina og stjórnartíð Francos og í þeim var leitast við að sýna neikvæðar hliðar Francotímans og andóf almennings gegn ein-ræðisstjórninni. Almodóvar hafði takmarkaðan áhuga á þessum umfjöllunarefnum. Hann vildi gera myndir um fólk eins og hann sjálfan sem lifði og hræðist í hinum nýju og frjálsu undirheimum Madrídborgar. Hann sótti innblástur í spænskar myndir sem hann sá í barnæsku og tilheyrðu „el viejo cine español“ en voru nýjum yfirvöldum lítt þóknanlegar. Þannig voru myndir hans gjarnan vís- vitandi hallærislegar og ofleiknar, líkt og gömlu myndirnar, og að því er virtist ekki eins vandaðar og þær sem stjórnvöld hvöttu til að væru gerðar. Almodóvar nýtti frá upphafi kunnugleg minni úr kvikmyndum fyrri tíma og úr spænskri alþýðumeningu – um leið og hann sneri út úr þeim. Sem dæmi má nefna að í fyrstu mynd hans í fullri lengd, *Pepe, Luci, Bom og aðrar stelpur úr fjöldanum*, eru atriði þar sem hópur fólks gengur um götur Madrídborgar og syng- ur svokallaða zarzuela-söngva sem ekki var óalgengt að sjá í göml- um spænskum myndum. Að því búnu ganga þau í skrokk á vegfar- endum eins og ekkert sé sjálfsagðara. Þessi óskammfeilni Almodó- vars er eitt helsta einkenni fyrstu mynda hans auk hispursleysis

²⁷ Brátt varð Almodóvar þó þekktasti kvikmyndaleikstjóri Spánar, fyrr og síðar. Til frekari upplýsingar sjá: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/eng/homeeng.htm> [sött 6. júní 2009].

hans í umfjöllun um kynlíf. Kvikmyndin *Lögmál lostans* (sp. *Ley del deseo*, 1987) sýnir t.d. ástarsamband samkynhneigðra karla á opinskáan hátt. Í *Bittu mig, elskaðu mig* (sp. *Átame*, 1990) rænir persóna Antonios Banderas klámmyndaleikkonu í þeim tilgangi að gera hana ástfangna af sér. Segja má að þetta fyrra skeið á ferli Almodóvars hafi náð hámarki með myndinni *Kika* (sp. *Kika*, 1993) en þar gekk hann fram af mörgum með því að setja nauðgunaratriði fram eins og því væri ætlað að vekja kátínu og jafnvel hlátur meðal áhorfenda.

Gagnrýnendum ber saman um að eftir þetta hafi myndir Almodóvars orðið innhverfari og vandaðri að allri gerð. Áhrif frá bandarískum Hollywoodmyndum fimmta og sjötta áratugarins verða áberandi og má þar helst nefna leikstjórnann Douglas Sirk sem áhrifavald. Þessi áhrif birtast ekki hvað síst í svokallaðri viðveru kvenna (sp. *la presencia de la mujer*) sem vísar til þess að hvað eftir annað er fjallað um aðstæður og líf kvenna á þann hátt að tilfinningar þeirra, þrár og langanir eru settar í forgrunn á nýstárlegan og nærgætinn hátt – bæði fyrir konur og karla. Myndir Almodóvars, eins og *Allt um móður mína* (sp. *Todo sobre mi madre*, 1999) og *Tal-aðu við hana* (sp. *Hable con ella*, 2002), verða melóðramatískari og óskammfeilnin hverfur fyrir íhugulli stíl og persónulegri efnis-tökum. Tvær síðustu myndir hans, *Slæm menntun* (sp. *La mala edu-*



cación, 2004) og *Endurkoman* (sp. *Volver*, 2006), eru svo til marks um enn sjálfhverfari áherslur því að þær eru að einhverju leyti byggðar á bernskuminningum hans sjálfs.

Til athugunar í kennslu

Þegar hér er komið sögu væri ekki úr vegi að nemendur undirbúi fyrirlestur um kvikmyndir Pedros Almodóvars. Hver nemandi (eða tveir saman) velur tiltekna mynd og gerir grein fyrir henni samkvæmt fyrirframákveðnum tilmælum. Þannig mætti fjalla um birtingarmyndir ólíkra þjóðfélagshópa eða um það hvort myndirnar staðfesti eða hafni ríkjandi staðalmyndum um Spán og Spánverja. Gott dæmi væri umfjöllun um nautabana og nautaát eins og hún birtist í *Nautabananum* (sp. *Matador*, 1986) annars vegar og *Talaðu við hana* hins vegar. Enn fremur mætti fjalla um birtingarmyndir ofbeldis og átaka eða vináttu og samkenndar eins og í myndunum *Bittu mig*, *elskaðu mig* og *Kika* þar sem fjallað er um kynferðisofbeldi og framsetningu þess á tjaldi. Ekki væri heldur úr vegi að veita einstökum atriðum, s.s. kvikmyndun, tökutækni, birtu, sjónarhornum, hljóði, tónlist, persónusköpun, málnotkun o.m.fl., sérstaka athygli. Athyglisvert væri enn fremur að bera myndir frá fyrri hluta ferilsins, eins og *Pepe*, *Luci*, *Bom* og *aðrar stelpur úr fjöldanum* og *Kika*, saman við myndir frá síðari hluta hans, eins og *Allt um móður mína*, *Slæm menntun* eða *Endurkomuna*.

4. Nýtt blómaskeið í spænskri kvikmyndagerð

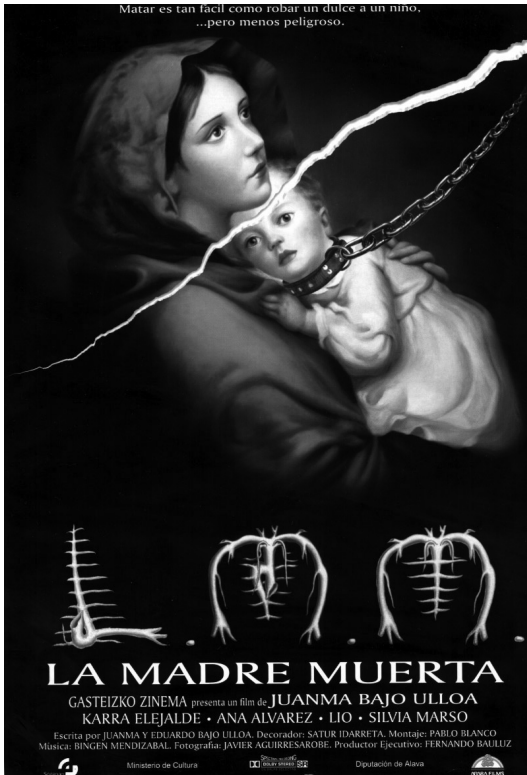
En Pedro Almodóvar var ekki einn á ferð. Ungir leikstjórar sem stefndu í nýjar áttir komu fram á sjónarsviðið í byrjun tíunda áratugarins – leikstjórar sem höfðu alist upp á *Stjörnustríði* (e. *Star Wars*, 1977) og kvikmyndum Stevens Spielbergs og hans líka. Meðal þeirra má nefna basknesku leikstjórana þrjá, Julio Medem, Juanma Bajo Ulloa og Alex de la Iglesia, sem hver á sinn hátt höfðu talsverð áhrif á kvikmyndagerð tíunda áratugarins. Segja má að þessir leikstjórar hafi innleitt póstmóðernismann í spænska kvikmynda-

gerð. Þeir voru heillaðir af kvikmyndaforminu sem listformi og vildu nálgast áhorfendur á annan hátt en áður hafði verið gert. Þeir höfðu lítinn áhuga á pólitískum straumum eða félagslegum álitamálum – sem best má sjá á því að umdeildustu þættir basknesks samfélags, hryðjuverk ETA og sjálfstæðisbarátta, koma hvergi fyrir í myndum þeirra. Myndir Julios Medems sverja sig einna helst í ætt við kvikmyndir Carlosar Saura, óhefðbundnar sögur þar sem lögð er meiri áhersla á sálarlíf persónanna og táknmyndir en söguþráðinn sem slíkan. Myndir Medems eru þó lausar við þann pólitíska undirtón sem ríkjandi er í myndum Saura. Þær eru ljóðrænar og upphafnar og lítt tengdar því samfélagi sem leikstjórinn sprettur úr, nema að því marki sem það þjónar sögunni eða hugðarefnum hans. Medem heldur sig einnig sjaldan við línulega frásögn og leyfir sér talsvert frjálsræði í formi og strúktúr. Nokkrar mynda hans hafa náð umtalsverðri frægð utan Spánar; *Lucia og kynlífið* (sp. *Lucia y el sexo*, 2001) er líklega sú þekktasta.

Juanma Bajo Ulloa hóf sína kvikmyndagerð um svipað leyti og Julio Medem. Fyrstu tvær myndir hennar, *Fíðrildavængir* (sp. *Alas de mariposa*, 1991) og *Dauða móðirin* (sp. *La madre muerta*, 1993), eru hægar, formfastar myndir þar sem lögð er áhersla á að skapa magnað andrúmsloft með lýsingu og löngum tókum. Kvikmyndavélin leikur álíka mikilvægt hlutverk og persónurnar í myndinni, hver rammi og hreyfing myndavélarinnar er úthugsuð. Oft fær áhorfandinn að sjá meira en persónurnar og hann fær á tilfinninguna að þær séu fastar í neti og að örlög þeirra séu fyrirframráðin. Þó að myndin um *Dauðu móðurina* fjalli um líf smáþjófs sem flækir sig í net eigin gjörða hefur hún enga beina skírskotun í spænskt samfélag. Borgin þar sem myndin gerist gæti verið hvaða borg sem er, einu menningarlegu vísanirnar eru í teiknimyndirnar um *Steinaldarmennina* (e. *The Flintstones*, 1960–1966) og sagan byggist að einhverju leyti á minninu um Rauðhettu og úlfinn.²⁸

Kvikmyndaleikstjórinn Alex de la Iglesia sækir fyrirmyndir opin-skátt í bandaríska poppmenningu. Myndir hans snúast um að flétta saman mismunandi tegundir kvikmynda og forma með minnum og vísunum sem áhorfendur þekkja úr kvikmyndasögunni. Hann

²⁸ Carlos F. Heredero, *20 nuevos directores del cine español*, Madrid: Editorial Alianza, 1999, bls. 52.



sækir efnið til hryllingsmynda, eins og í *Degi ófreskjunnar* (sp. *El día de la bestia*, 1995), þótt grínaktug meðhöndlun Iglesia á forminu valdi því að myndin telst fremur gamanmynd en hrollvekja.

Segja má að þessir þrír leikstjórar hafi gefið tóninn fyrir þróun spænskrar kvikmyndagerðar við upphaf nýrrar aldar. Myndir þeirra nutu virðingar (og stundum vinsælda) meðal ungs fólks sem leitaði eftir ferskum og nýstárlegum myndum.

Spænskir leikstjórar, rétt eins og leikstjórar annars staðar, börðust í síauknum mæli við bandaríska kvikmyndaframleiðendur um hylli áhorfenda. Þegar hægristjórn Josés María Aznars tók við völdum í upphafi tíunda áratugarins varð talsverð stefnubreyting í kvikmyndagerð þar sem lögð var meiri áhersla á markaðinn og sölutölur en áður hafði verið. Meiri fjármunum var veitt í greinina og einkaaðilar komu að framleiðslu í ríkari mæli. Kvikmyndagerðarmenn reyndu í auknum mæli að höfða til áhorfenda til að fá sem besta aðsókn og náði sú þróun eflaust hámarki með myndum Alejandros Amenábars, s.s. eins og *Ritgerðinni* (sp. *Tesis*, 1996), *Opnaðu augun* (sp. *Abre los ojos*, 1997) og *Hafinu hið innra* (sp. *Mar adentro*, 2004). Myndir hans draga, líkt og myndir Iglesia, dóm af bandarískum hrollvekjum og spennumyndum, þótt myndir Amenábars séu hreinræktaðri hrollvekjur og með öllu lausar við spaugsemi. Hann er líkast til best þekktur fyrir mynd

sína *Hinir* (sp. *Los otros* eða e. *The Others*, 2001) með Nicole Kidman í aðalhlutverki. Myndin, sem framleidd var í Hollywood, naut mikilla vinsælda um allan heim.²⁹ Samtímis þessu hafa nokkrir leikstjórar leitast við að gera listrænar myndir sem ætlaðar eru fyrir alþjóðlegan markað. Þeirra á meðal er Isabelle Coixet sem gert hefur margar af sínum bestu myndum með enskumælendi leikurum og eru sumar þeirra teknar utan Spánar. Þess má geta að nýjasta mynd hennar, *Kort af hljóðum Tókíó-borgar* (e. *Map of the Sounds of Tokyo*, 2009), keppti um Gullpálmann í Cannes árið 2009.³⁰

Á síðustu árum tíunda áratugarins og í byrjun tuttugustu og fyrstu aldar hefur borið á nýrri raunsæisbylgju í spænskri kvikmyndagerð, nokkru sem Núria Triana-Toribio kýs að kalla „samfélagslega kvikmyndagerð“ (sp. *cine social*) og líta má á sem hvort tveggja í senn, viðbrögð við breyttum heimi og andsvar við hægri-stefnu stjórnvalda í valdatíð Josés María Aznars á árunum 1996–2004. Frá því að vinstri stjórn Josés Luis Rodríguez Zapateros vann kosningarnar árið 2004 hafa ungir kvikmyndagerðarmenn lagt áherslu á málefni minnihluta- og jaðarhópa.³¹ Aðstæður innflytjenda, verkamanna og afvegaleiddra ungmenna, sem og kynbundið ofbeldi, hafa verið leikstjórum eins og Iciar Bollaín (f. 1967) og Fernando León de Aranoa (f. 1968) afar hugleikin. Á meðal þekktustu mynda þess síðarnefnda eru *Hverfið* (sp. *Barrio*, 1998), *Mánudagsþangs* (sp. *Los lunes al sol*, 2002) og *Prinsessurnar* (sp. *Las princesas*, 2005). En meðal þekktustu mynda Bollaín má nefna *Blóm annarra heima* (sp. *Flores de otro mundo*, 1999), *Augu mín eru þín* (sp. *Te doy mis ojos*, 2003) og *Rigninguna líka* (sp. *También la lluvia*) sem beðið er með mikilli eftirvæntingu enda tekin upp í Bólivíu og með stórstjórnunni Gael García Bernal í aðalhlutverki. Bakslag alþjóðavæðingarinnar, efnahagskollsteypa samtímans og

²⁹ Núria Triana-Toribio, *Spanish National Cinema*, bls. 162. Myndin er byggð á smásögu argentínska rithöfundarins Julios Cortázars „Yfirtekna húsinu“ (sp. „La casa tomada“).

³⁰ Spánverjar hafa fengið þrenn Óskarsverðlaun. Fyrst fékk José Luis Garcí verðlaunin fyrir myndina *Að byrja upp á nýtt* (sp. *Volver a empezar*) árið 1983. Síðan fékk Fernando Trueba þau fyrir myndina *Glestir tímar* árið 1994 og nú síðast Pedro Almodóvar fyrir mynd sína *Allt um móður mína* árið 2000.

³¹ Núria Triana-Toribio, *Spanish National Cinema*, bls. 155–158 (um er að ræða kaflann „Cine Social in the Late 1900s and Beyond“).

20% atvinnuleysi á Spáni árið 2009 – sem sérstaklega er áberandi meðal ungs fólks – verður að líkindum síst til að draga úr þessari endurnýjuðu bylgju samfélagslegrar kvikmyndagerðar.³²

Til athugunar í kennslu

Í misserislok ættu nemendur að vera í stakk búnir til að skrifa heimildaritgerð þar sem þekking þeirra og skilningur á efni námskeiðsins kemur fram. Taka mætti til fræðilegrar umfjöllunar efni eins og alþjóðavæðingu kvikmyndaiðnaðarins og skoða t.d. mynd Alejandos Amenábars *Hinir* eða mynd Agustíns Días Yanes *Alatriste* (sp. *Alatriste*, 2006), með Viggo Mortensen í aðalhlutverki. Enn fremur mætti fjalla um sögulega skírskotun kvikmynda eða félagsleg umfjöllunarefni þeirra. Hægt væri að skoða t.d. umfjöllun um málefni innflytjenda og minnihlutahópa eins og þau birtast í mynd Icías Bollaín *Blóm annarra heima*, sem fjallar um aðstæður og örlög innflytjendakvenna á Spáni, eða mynd Fernandos Leóns de Aranoa, *Hverfið*, þar sem sjónum er beint að hversdagslífi unglingsstráka í verkamannahverfi í Madríd. Samskipti kynjanna og staða karla og kvenna eru sívinsæl umfjöllunarefni og mynd eins og *Augu mín eru þín* eftir Icías Bollaín er framúrskarandi efniviður til þess. Áhugaverð mynd um valdabaráttu og átök er t.d. *Mánudagsþang* eftir Fernando de Aranoa en þar er sjónum beint að jaðarstöðu verkamanna á dögum hnattvæðingar.

4. Lokaorð

Séu upphafsorð þessarar umfjöllunar um kvikmyndir sem „ædsta form allra lista“ höfð í huga blasir við að kvikmyndin sem tjáningarmiðill er komin í hring innan spænskrar kvikmyndagerðar! Frá

³² Á heimasíðu háskólabókasafns Berkley-háskóla í Bandaríkjunum er að finna sérstaka samantekt yfir heimildir um spænskar kvikmyndir. Sjá: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/spanishfilmbib.html> [sótt 9. júní 2009]. Á heimasíðu Menningarmálastofnunar Spánar, *Instituto Cervantes*, er einnig að finna gott yfirlit yfir kvikmyndir og fræðiskrif um spænskar kvikmyndir. Sjá: <http://www.cervantes.es/cultura/espanola/cine.htm> [sótt 9. júní 2009].

fálmkenndu upphafi hennar í anda Lumière-bræðra og áherslu á að festa hversdagslíf fólks á filmu fram til hins tæknilega fullkomna *cine social* hefur liðið heil öld. Umfjöllunarefni þeirra kvikmyndagerðarmanna sem mótað hafa spænska kvikmyndasögu lúta eftir sem áður að mannlegri tilvist og tilgangi lífsins í tilteknu umhverfi á tilgreindum tíma. Framhjá því verður þó ekki litið að áttakasaga landsins myndar samfélagslegan bakgrunn sem hver kynslóð lista- og menntamanna hefur þurft að gera upp sakir við. Spænska borgarastyrjöldin (1936–1939) og einræðisstjórn Francos (1936–1975) skjóta því aftur og aftur upp kollinum sem viðfangsefni í kvikmyndagerð Spánverja – jafnvel nú við upphaf nýrrar aldar. Markverðustu dæmi síðustu ára eru myndir eins og *Rósirnar þrettán* (sp. *Las trece rosas*, 2007) eftir Emilio Martínez-Lázaro og spænsk-mexíkóska samstarfsverkefnið *Völundarbúsið* (sp. *Laberinto del fauno*, 2006) sem Guillermo del Toro (f. 1964) leikstýrir. Síðarnefnda myndin hefur verið túlkuð sem eitt frumlegasta form þessara uppgjörsmýnda í seinni tíð og er vitnisburður um hvernig smám saman losnar um helgreipar einræðisins og rúm skapast fyrir fantasíu, leik og aukna heimspeki í kvikmyndum næstu ára. En fjölbreytnin um þessar mundir er mikil. Ný kvikmyndaform ör- og stuttmynda, auk listrænna heimildarmýnda, verða sífellt vinsælla verkfæri kvikmyndagerðarfólks.³³ Þessi nýju form svara kalli unga fólksins við upphaf tuttugustu og fyrstu aldarinnar, netkynslóðarinnar svokölluðu, um fantasíu og fræðslu á örskotshraða fyrir tilstuðlan „æðsta forms allra lista“, kvikmyndanna.

³³ Spænskum stuttmyndahátíðum hefur vaxið fiskur um hrygg að undanförunu og þær vakið athygli. Til frekari upplýsingar sjá t.d.: <http://www.sitiosespana.com/categorias/artes/FESTIVALES-CORTOMETRAJES-ESPANA.htm>

ABSTRACT

**“The Best of Arts”
Spanish Film-making from Faltering
Beginnings to Near Perfection**

The teaching of cinematography, as an academic field of study, has gained increased momentum since the turn of the twenty-first century. This article offers a draft curriculum for a course in film studies and explores the organization of a possible study-program in the field. Furthermore, and to establish a relevant platform of references and to offer a “good-practice” example, the authors offer an original and comprehensive review of the history and recent developments in Spanish cinema and film-making.

The article provides an academic and scholarly assessment of Spanish film history, from its faltering beginnings, through fierce censorship during the Franco era, to its flamboyant present, never losing sight of its well-documented relationship with the country’s social and political reality. The article is particularly aimed at teachers and students of cinematography, film studies, Hispanic studies and Spanish. However, other professionals interested in curriculum development, education and research will find it offers a wide range of suggestions for future studies in the field of film studies.